

## Architecture et irréprésentable.

Aleksey Sevastyanov

L'ambition principale de ma thèse consiste à essayer d'analyser le changement de regard sur l'architecture qui nous conduit – au début de XXI<sup>e</sup> siècle – à la considérer d'un point de vue problématique sinon contradictoire. Architecte Robert Venturi écrivait : « L'une des façons de parler de l'architecture et d'analyser notre rapport à elle est de la définir<sup>1</sup>. » Le problème de notre temps est que cette définition peut être trop variée. Même à l'époque bouleversante - des années 1970 - lorsque Venturi écrivit ces lignes on croyait toujours à un certain *Zeitgeist* d'où « l'idée d'architecture » puise sa légitimité.

La situation actuelle est marquée par l'hétérogénéité des discours. Cependant dans la pluralité des voix une idée constante et omniprésente se distingue : il est impossible de donner une définition à l'architecture. Cette thèse est explicite, par exemple, dans un livre nommé *L'Indéfinition de l'architecture* où les auteurs - deux philosophes et un architecte – écrivent : « Alors que le Modernisme est achevé, alors que nous avons pu célébrer la fin du Postmodernisme, alors que nous sommes entrés dans une époque que nous ne savons toujours pas nommer, la question du sens de l'architecture s'impose à nous<sup>2</sup>. » L'impossibilité de définition, ou comme le disent les auteurs l'*indéfinition* de l'architecture, s'avère non seulement non limitante mais libératoire. « L'architecture s'auto-définit lors de chaque nouveau projet » - dans cette thèse qui permettrait d'éviter le retour à la fois à la conception uniformisante de l'architecture moderniste, ainsi qu'au « carnaval des simulacres » et des citations des postmodernistes, se lit le projet – ou plutôt un souhait - de retrouver la scène primitive architecturale, une « architecture des milieux » substantielle à son territoire et à son usager. Ainsi s'impose l'élargissement du cadre du travail où l'architecte devrait intervenir. Frédéric Bonnet, architecte, écrit : « [L]'architecture n'est plus *seulement*<sup>3</sup> l'art de construire. L'architecture des milieux s'interroge sur les manières de faire, sur les limites et la structure de la réflexion, des disciplines, des terrains d'action, des catégories<sup>4</sup>. » Autrement dit l'architecture ne s'inscrit plus dans la catégorie de l'œuvre mais désigne plutôt un rapport spécifique au monde empirique, l'opposition que nous pourrions comparer à celle que Jacques

---

<sup>1</sup> Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Vu depuis le Capitole* (1953-1982), Parenthèses, Paris, 2014, p.121

<sup>2</sup> Chris Younès, Benoît Goetz, Philippe Madec, *L'indéfinition de l'architecture*, ENSAPLV, Paris, 2009

<sup>3</sup> Je souligne

<sup>4</sup> Frédéric Bonnet, « Architecture des milieux », Le Portique [En ligne], 25 | 2010, document 12, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 03 juillet 2015. URL : <http://leportique.revues.org/2493>

Rancière observe entre la « manière de faire » et la « manière d'être »<sup>5</sup> dans le statut de l'œuvre d'art.

Pour ne donner qu'un exemple, ce nouveau statut d'architecture est clairement formulé dans une des thématiques de la dernière édition du concours *European* intitulée « Objet versus projet (processus) » : « Le projet peut devenir comme une « couche » de plus sur un contexte, sans un plan formel prédéfini pour l'intervention sur le terrain [...]»<sup>6</sup>. L'idée de processus peut donc aller jusqu'à la suppression de l'objet, et par conséquent de la matérialité de l'œuvre architecturale, dans le projet, représentant un discours qui met en valeur et réorganise les relations déjà présentes sur place. Si ce passage de l'œuvre matérielle à la pure discursivité s'effectue, en grande partie, au nom de la critique de l'architecture moderniste – insensible aux questions du milieu et opérant des principes esthétiques universellement valables – il est guidé, et même peut-on dire sanctionné, par un changement de perspective épistémologique plus large qui s'opère dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle et qu'on a coutume d'appeler aujourd'hui le *tournant spatial*.

Le terme a été introduit par le géographe américain Edward Soja qui définit le *spatial turn* comme « une réponse aux tendances qu'on observe depuis longtemps dans toutes les sciences humaines, y compris les disciplines spatiales comme la géographie et l'architecture, de privilégier le temps à l'espace<sup>7</sup> ». Formulé à la suite des analyses de Michel Foucault, de Gilles Deleuze et de Jean-François Lyotard le concept du *tournant spatial* (*spatial turn*) représente un ensemble d'idées et d'approches guidées par une attitude critique envers la conception universaliste de l'espace hérité des Lumières : l'espace n'est pas absolu et homogène, il est composé des rapports hétéroclites qui ne forment pas un ensemble ordonné mais qui peuvent être représentées comme une mosaïque infiniment variée de *lieux*. La nouvelle approche épistémologique propose d'interroger les *lieux* du point de vue du processus et du réseau. L'intérêt grandissant pour l'*altérité* et la *différence* qui en découle ainsi que le concept du *lieu* défini comme unité indépendante, capable de produire ses concepts propres, nous renvoient à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelaient la *géophilosophie*. Refusant le modèle de connaissance qui se construit sur le rapport *sujet-objet*, Deleuze et Guattari proposent de penser « dans le rapport du territoire et de la terre<sup>8</sup>.» Car,

---

<sup>5</sup> Voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004

<sup>6</sup> European, 2015, *European 13 : La ville adaptable 2*, brochure de thème, Site Web <[http://europaneurope.eu/media/default/0001/10/e13\\_topicbrochure\\_fr\\_ld\\_pdf.pdf](http://europaneurope.eu/media/default/0001/10/e13_topicbrochure_fr_ld_pdf.pdf)>, consulté en mars 2015, p.

<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “[...] a response to a longstanding ontological and epistemological bias that privileged time over space in all the human sciences, including spatial disciplines like geography and architecture.” Edward Soja, “Taking Space Personally,” in Santa Arias and Barbara Warf eds., *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* (London: Taylor and Francis, 2008), pp.11-35.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Editions de Minuit, Paris, 1991

toujours selon Deleuze et Guattari, la philosophie est un art de concepts, et « le concept ce n'est pas un objet, mais un territoire<sup>9</sup>. »

L'influence sur l'architecture de cette « révolution copernicienne » quant à la représentation de l'espace est facilement observable. Prise comme une opposition directe à l'esthétique de l'architecture moderne - critiquée pour avoir produit des espaces « morts » et figés - l'architecture postmoderne du *tournant spatial* propose le modèle selon lequel c'est le *territoire* qui précède et prédéfinit l'architecture et non le contraire. L'intérêt grandissant pour les notions de *milieu*, de *paysage* et d'*habiter*, développées au sein de la nouvelle approche spatiale, contribue dès lors à la formation du nouveau statut de l'architecture. Il ne s'agit plus d'une œuvre d'art ou d'un artefact autoréférentiel mais de l'architecture qui délègue la responsabilité de sa création au caractère *imprésentable* du *lieu* ainsi qu'aux principes que la nouvelle épistémologie établit. Une question se pose : si la tâche de l'architecte consiste à étudier et à cerner les rapports spécifiques qui sont déjà présents sur place afin de les « traduire » en matière architecturale, ne s'agit-il pas de soumettre l'architecture au joug de l'épistémologie? Car si l'architecture se territorialise comme un discours philosophique il s'avère difficile non seulement de tracer une ligne de partage entre l'architecture et une simple bâtisse, mais aussi entre celle-là et un discours. C'est donc sur le terrain de la philosophie - dans laquelle l'architecture puise les sources de sa légitimité nouvelle - que son statut discursif se construit et doit être analysé. C'est pourquoi faire le recours à la philosophie pour moi, architecte, me semble indispensable et légitime.

Je me limiterai dans la présentation qui suit à retracer brièvement les points les plus importants du premier chapitre de ma thèse qui est centré, en grande partie, sur la notion de l'art postmoderne telle qu'elle est formulée dans les écrits de Jean-François Lyotard. Le choix d'auteur n'est pas aléatoire. La notion du *postmoderne* a été introduite par l'intermédiaire de débats architecturaux<sup>10</sup> et ses théoriciens, dont le plus connu est Charles Jencks. Cependant ce mouvement réactionnaire et *populiste* (Jameson), de l'architecture de « degré zéro », qui s'inspire à titre égal de Disneyland, de Las Vegas (Venturi) et d'architecture classique (Rossi), s'est éloigné assez rapidement du discours architectural et artistique. Jacques Rancière écrit à ce propos : « Très vite, la joyeuse licence postmoderne, son exaltation du carnaval des simulacres, métissages et hybridations en tous genres, s'est transformée en remise en cause de cette liberté ou autonomie que le principe modernitaire donnait – ou aurait donné – à l'art la mission d'accomplir. Du carnaval on est alors retourné à la scène

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p.82

<sup>10</sup> Voir Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1997), ENSBA, Paris, 2007

primitive<sup>11</sup>. » Le *postmodernisme* dit critique ou conservateur de Jean-François Lyotard, qui reproche au projet de Jencks d'« encourager l'éclectisme de la consommation<sup>12</sup> » s'attache à cette dernière catégorie. Ainsi nous trouvons dans les écrits de Lyotard, mis à part quelques évocations directes de l'architecture, la formulation du statut de l'œuvre postmoderne qui nous semble correspondre à celui de l'architecture du *tournant spatial*.

Selon Lyotard, une fois libérée du *modus aestheticus* kantien et des *grands Récits*, tels « la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse<sup>13</sup> », l'œuvre postmoderne retrouverait ses fondements dans le processus de sa propre fabrication. Ainsi, par exemple, le seul but de la peinture, dit Lyotard, est la réponse à la question : qu'est-ce que la peinture ? L'esthétique négative de *l'imprésentable* qui dans l'œuvre postmoderne remplace l'esthétique du beau des Modernes n'est, pour Lyotard, rien d'autre qu'un moyen d'accéder à la *matière* sans recourir à la forme. L'art postmoderne c'est en premier lieu un art qui excède l'homme, qui ne se laisse pas maîtriser et se ranger dans les catégories préétablies. « On suppose que les esprits sont angoissés de ne pas intervenir dans la production du produit, écrit Lyotard. C'est parce qu'on pense la présence selon l'exclusive modalité de l'intervention maîtrisante<sup>14</sup>. » Ainsi nous retrouvons, semble-t-il, au niveau basal, la thèse principale de l'architecture postmoderne : l'architecte ne maîtrise pas totalement le projet, le caractère indéfini du territoire (*lieu, milieu, paysage*) ou de l'usage (*quotidienneté, habiter*) l'excèdent. Le statut d'une œuvre architecturale reste alors indéterminé : d'une part, le discours postmoderne interdit l'esthétique *sculpturale* moderne en imposant le modèle épistémologique du *tournant spatial* comme le seul valable. D'autre part, le statut extra-artistique (dans la mesure où l'architecture peut toujours être appelée art) de l'épistémologie s'avère incompatible avec la notion de l'œuvre, car, poussée jusqu'à son extrême, il s'accomplirait par la suppression de l'architecture, celle-ci se *territorialisant* jusqu'à dissoudre dans le *milieu*. L'idée de l'architecture processuelle semble procéder par l'inversement des rapports. Le processus de la conception s'apparente à ce que le philosophe Philippe Nys appelle l'*herméneutique du lieu*<sup>15</sup>, une procédure d'interprétation qui ne semble ni trahir les préceptes épistémologiques ni se réduire au fonctionnalisme d'une théorie scientifique. C'est précisément la définition de l'œuvre postmoderne selon Lyotard : l'architecture se (re)définit lors de chaque nouveau projet. Essayons de voir de plus près comment ce statut de l'architecture processuelle ou discursive se construit.

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Partage du sensible*, La fabrique, Paris, 2000, p.43

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps* (1988), Klincksieck, Paris, 2014, p.124

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979 p.7

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps, op. cit.*, p.116

<sup>15</sup> Philippe Nys, *Le jardin exploré : Une herméneutique du lieu*, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1998

L'approche herméneutico-phénoménologique en architecture, qui s'inscrit dans la postérité de la pensée heideggérienne revisitée par les représentants du tournant spatial, propose un modèle conceptuel sensible à ces transformations. Le fameux tournant philosophique, ou plus précisément phénoménologique, opéré d'abord par Heidegger et développé par la suite par Ricœur et Derrida a élargi l'herméneutique classique - très centrée sur les textes – à une approche philosophique portant une réflexion sur l'expérience du monde et son caractère interprétatif<sup>16</sup>. Cependant si l'herméneutique peut être entendue comme l'« art de l'interprétation », elle ne devient applicable à l'architecture qu'à partir du moment où celle-ci s'apparente elle-même à un discours. Ce que nous montre dans son article « Architecture et narrativité » Paul Ricœur : « l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération "configurante"<sup>17</sup> ». Ce que Ricœur appelle le stade de « préfiguration » en littérature consiste en l'« enfouissement » du récit dans la vie ordinaire, dans le *raconter*. En ce qui concerne l'architecture c'est dans l'*habiter-construire* que, selon Ricœur, l'architecture se « préfigure ». L'essence ou la matière première de l'architecture que Ricœur retrouve dans l'*habiter* heideggérien, malgré toute la richesse qu'une telle approche semble apporter à la définition de l'architecture, soulève cependant quelques questions.

Il est connu que les concepts heideggériens ont fait fortune dans le domaine architectural. Peter Sloterdijk dans *Spheres*, se plaçant, comme il écrit, « dans la perspective et la tonalité de Heidegger », explique l'inversion de rapport entre premier plan et arrière-plan en architecture comme l'inversion entre « l'être-dans-quelque-chose-en-général » et « l'habitat-dans-le-monde »<sup>18</sup>. Philosophe Benoît Goetz semble rejoindre la réflexion de Sloterdijk, quand dans son livre *La Dislocation, Architecture et philosophie* il écrit : « Dès lors qu'elle est prisonnière d'une esthétique, c'est-à-dire de la métaphysique de l'art, l'architecture est sans doute promise à la mort et il ne lui reste plus qu'à s'enterrer dans le tombeau définitif qu'elle pourrait bien se construire elle-même [...]»<sup>19</sup>. » A cette architecture de « ci-gît », Goetz oppose l'architecture de l'« être-là » au sein de laquelle l'*habiter* est envisagé comme une face éthique de l'architecture, son « mode d'action » permettant de savoir « ce que l'architecture fait » au lieu de « pourquoi l'architecture plait »<sup>20</sup>. Cependant, dire que l'*habitat-dans-le-monde* ou l'*habiter-construire* font l'essence de l'architecture c'est attribuer à celle-ci une certaine fonction qu'elle ne possède peut-être pas. Ne formule-t-on pas

<sup>16</sup> Voir, par exemple, Jean Grondin, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, PUF, Paris, p.203

<sup>17</sup> Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », Site Web

<[http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/architectureetnarrativite2.PDF](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF)>, consulté en juillet 2015

<sup>18</sup> Peter Sloterdijk, *Sphères III : Ecumes* (2003), Hachette, Paris, 2005, p.445

<sup>19</sup> Benoît Goetz, *La dislocation : architecture et philosophie*, Éditions de la Passion, Paris, 2002, p.37

<sup>20</sup> *Idem*.

plutôt un « souhait »<sup>21</sup> en disant que l'*habiter* est l'essence de l'architecture, sans pour autant expliciter les mécanismes d'une telle attribution ? Autrement dit, au lieu de rentrer dans la problématique proprement heideggérienne ou phénoménologique et d'en déduire l'essence de l'architecture, ne devrait-on pas plutôt se demander pourquoi on cherche cette essence. Sans prétendre trouver une réponse définitive à cette question complexe j'essayerai néanmoins d'esquisser une hypothèse.

S'il est vrai qu'une bonne partie de la critique postmoderne vise l'*Aufklärung*, dans le domaine artistique c'est précisément le caractère *formel* de la théorie du jugement de goût kantienne qui est mise en question. Celui-ci, il est connu, ne s'exerce que sur la *forme* de la représentation sensible : c'est l'esprit humain qui impose la forme à la matière, l'opération qui assure non seulement le caractère libre de jugement du goût pur (car s'il portait sur la matière il serait passif et réceptif) mais aussi le statut de l'homme subjectif et créateur, capable de juger indépendamment de modèles représentatifs. Cependant si la logique de la production semble caractériser au mieux l'homme moderne<sup>22</sup>, sur ce plan *formel*<sup>23</sup> elle ne fait que reprendre la vieille poétique aristotélicienne. Selon celle-ci la *poiesis*, étant la production, ou autrement dit le passage du non-être à l'être, ne rentre en présence qu'à partir du moment où elle s'installe dans une forme, où elle prend une figure. Ainsi l'activité productive – *poétique* – de l'homme, que ce soit de l'art ou de l'artisanat, peut être clairement distinguée de ce qui a son origine dans la nature (*phusis*). Le fameux passage de la *Physique* d'Aristote consacré à la distinction entre l'art (*techné*) et la nature (*phusis*) nous le confirme : « [...] on ne pourrait pas encore dire que cela ait quoi que ce soit de conforme à l'art, ni qu'il y ait art [*technè* - dans le sens d'artefact] si un lit est seulement en puissance mais n'a pas encore la forme du lit [...] »<sup>24</sup>. » Autrement dit, la dimension matérielle et formelle d'une œuvre semble constituer en même temps une des conditions nécessaires de l'être-œuvre, ou comme le dit Agamben de son *authenticité*<sup>25</sup>.

La fameuse fin des *Grands Récits* semble mettre un terme non pas à l'art ou à la capacité *artistique* de l'homme, celui-ci continue de faire des œuvres d'art ou d'architecture,

---

<sup>21</sup> Nous nous référons ici au commentaire que Tzvetan Todorov fait à propos d'usage des concepts heideggériens en littérature : « [...] lorsqu'un métaphysicien comme Heidegger s'interroge sur l'essence de la poésie, il saisit également une notion fonctionnelle. Dire que "l'art est la mise en œuvre de la vérité", ou que "la poésie est la fondation de l'être par la parole", c'est formuler un souhait sur ce que l'un ou l'autre devraient être, sans se prononcer sur les mécanismes spécifiques qui les rendent aptes à cette tâche. » (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, p.15)

<sup>22</sup> Voir Holger Schmid, « La mort de l'art et le destin de l'âme », *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, I. Matos Dias (dir.), Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisbonne, 2005, pp. 29-40.

<sup>23</sup> Sur le caractère formel de l'esthétique kantienne voir, par exemple, Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992

<sup>24</sup> Aristote, *Physique*, trad. Pierre Pellegrin, Flammarion, Paris, 2000, p. 119

<sup>25</sup> Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, trad. fr. Carole Walter, Circé, Paris, 2003

mais à la catégorie du sujet-createur, à sa capacité de donner la forme à la matière, c'est-à-dire, de la maîtriser. « Quand les idéaux viennent à manquer comme objets de croyance et modèles de légitimation, écrit Lyotard, la demande d'investissement ne désarme pas, elle prend pour objet la manière de le représenter. Kant appelait manière le *modus aestheticus* de la pensée<sup>26</sup>. » C'est dire que le *modus aestheticus* sans les idéaux, ou sans les *Grands Récits*, se transforme en un simple maniérisme esthétisant, en une représentation vide (dont le postmodernisme de Charles Jencks fournit, selon Lyotard, le modèle). La solution envisagée par Lyotard est un art anti-représentatif, un art qui n'impose pas de modèles de représentation, mais exprime « la défaillance du réglage stable entre le sensible et l'intelligible<sup>27</sup>. » L'esthétique, ainsi que son principe poïétique, dès lors invalides et réduits au statut d'une *manière* de faire, cèdent leur place à une éthique de l'art fondée sur l'idée de l'incapacité initiale de l'homme de représenter ce qui est imprésentable<sup>28</sup>. Concernant l'architecture, Benoît Goetz formule le « problème de la création architecturale » dans les termes semblables : « comment capter à travers différents types de représentations (plans, maquettes) un espace qui n'est pas de l'ordre de la représentation<sup>29</sup>. »

Le concept kantien du *sublime* dont Lyotard se sert de modèle théorique lui permet d'expliquer l'impossibilité de la représentation par la défaillance des facultés de former les données ou plus précisément comme le dysfonctionnement de rapport qu'entretiennent l'imagination et l'entendement. L'incapacité de l'homme de faire un concept de ce qui est sublime permet à l'art de sortir de l'impasse de dualisme matière-forme et d'accéder à la « présentation négative » : « On ne peut pas présenter l'absolu. Mais on peut présenter qu'il y a absolu<sup>30</sup> », écrit Lyotard. Cependant, le sublime tel que Kant l'élaborait dans la *Critique de la faculté de juger* ne vise pas l'art mais au contraire représente un concept extra-artistique. Le conflit des facultés que le sentiment du sublime provoque conduit à la sphère des idées de la raison, à la moralité<sup>31</sup>. L'impossibilité de l'art du sublime, c'est-à-dire l'art qui rejette la forme au profit de la « présentation négative », Jacques Rancière la formule en termes simples : « on ne peut avoir la sublimité à la fois sous la forme du commandement interdisant l'image et sous la forme d'une image témoin de l'interdit<sup>32</sup>. » Autrement dit, bannir la

<sup>26</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, p.199

<sup>27</sup> Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, op. cit., p.123

<sup>28</sup> « L'imprésentable, est ce qui est objet d'Idée et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, le fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. » (Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, *ibid.*)

<sup>29</sup> Benoît Goetz, *La dislocation : architecture et philosophie*, op. cit., p.49

<sup>30</sup> Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : causeries sur le temps*, op. cit., p. 96

<sup>31</sup> Voir Alexis Philonenko, *L'œuvre de Kant : la philosophie critique*, t.2, Vrin, Paris, 1972

<sup>32</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris, 2003, p.148

représentation en s'appuyant sur le caractère imprésentable de la matière, que ce soit, dans le cas de l'architecture, l'*espace*, le *milieu* ou l'*habiter*, nous conduit à deux conséquences.

Premièrement, comme dans le cas du sublime kantien, l'*imprésentabilité* pourrait signifier le passage de la sphère artistique à la sphère éthique. Dans ce cas il ne s'agirait plus de l'œuvre architecturale ni probablement de l'architecture tout court, car la distinction entre cette dernière et la simple bâtisse s'effacerait. D'ailleurs, cette possibilité semble rejoindre les notions du *lieu* et de l'*habiter* telles qu'elles sont décrites par Heidegger dans *Bâtir Habiter Penser*, c'est-à-dire les notions qui ne concernent pas l'architecture et dont l'enjeu est ailleurs. Ce que Heidegger lui-même affirmait au début de son article : « Cet essai de pensée ne présente aucunement le bâtir du point de vue de l'architecture et de la technique, mais il le poursuit pour le ramener au domaine auquel appartient tout ce qui *est*<sup>33</sup>. » Ainsi, comme dans le cas du fameux exemple du pont, les bâtiments sont d'abord les « choses qui en tant que lieux « ménagent » une place<sup>34</sup>. » De la même manière le *bâtir* heideggérien n'accorde aucune exclusivité à l'architecture, ni non plus à une *chose* bâtie. Nous lisons par exemple dans « ...*L'homme habite en poète..* » : « La poésie est le véritable « faire habiter ». Seulement par quel moyen parvenons-nous à une habitation ? Par le « bâtir » (*bauen*). En tant que faire habiter, la poésie est un « bâtir » (*bauen*)<sup>35</sup>. » Autrement dit, il semble problématique sinon impossible de traiter l'architecture comme une réalisation suprême ou un témoin exclusif de l'*habiter* et en même temps, dans le cas de projet, d'appliquer le concept de l'*habiter* comme principe constitutif et opératoire de l'architecture. Car, dans ce dernier cas, cela ne signifierait rien d'autre qu'un retour à la représentation, ce qui contredirait le projet heideggérien. Or, celui-ci, comme on le sait, ne vise aucunement la représentation (*Vorstellen*) car « dans la pensée de l'être, écrit Heidegger, on ne se contente jamais de (re)-présenter une chose réelle et de donner cette chose représentée comme *le vrai*<sup>36</sup>. » Nous rejoignons ici la deuxième conséquence, où l'interdit de représenter devient lui-même le principe substantiel de la représentation.

Il a déjà été montré<sup>37</sup> que le projet lyotardien de dépassement du sujet et des *Grands Récits* par séparation du sublime et du beau représente une alternative aux métarécits métaphysiques. Autrement dit, la tentative de dépassement de l'esthétique formelle du beau

---

<sup>33</sup> Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », in Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad.fr. André Préau, Gallimard, Paris, 1973, p.170

<sup>34</sup> *Ibid.* p.184

<sup>35</sup> Martin Heidegger, « ...*L'homme habite en poète..* » dans Martin Heidegger, *Essais et conférences*, *op.cit.*, p.227

<sup>36</sup> Martin Heidegger, « Post-Scriptum, Lettre à un jeune étudiant » dans Martin Heidegger, *Essai et Conférences*, *op.cit.*, p.219-220

<sup>37</sup> Voir à ce propos, par exemple, Pierre Zima, *La négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris, 2002

par le recours à la « présentation négative » pourrait être traitée, dans ce cas, comme une analogie au Grand récit. Ainsi, si le projet de l'art d'imprésentable échoue c'est parce que, comme le montre Jacques Rancière, soit les critères de l'*imprésentabilité* se trouvent en dehors du domaine artistique conduisant à l'idée de l'impuissance de l'art, soit ces critères deviennent eux-mêmes le principe de rationalisation. Dans ce dernier cas la « présentation négative » ne fait qu'accomplir le système qu'elle prétend combattre, étant de surcroît une idée contradictoire : c'est une manière de représenter fondée sur l'interdit de représentation. Cependant, en l'absence de contraintes représentatives, ce qui en résulte est la disponibilité totale de tous les sujets de représentation, un « (sur)réalisme » sans limites, où, comme le souligne Rancière, la présence ou l'absence d'une chose artistique ou architecturale n'est assurée que par l'« infinitisation » du rapport entre la « pure volonté d'art »<sup>38</sup> et la pensée substantielle indéfinie. Or, à partir de là, tout peut être nommé architecture : que ce soit une auto-construction ou un discours interprétatif envisagé comme architecture processuelle dans le programme de l'*Européen*. La perte de la matérialité spécifique d'une œuvre architecturale, de sa *poiesis*, ne serait pas alors, comme on le déclare souvent, un retour aux origines de l'architecture mais un simple résultat d'une tentative de dépassement de l'Esthétique – entendue comme « façadisme inutile<sup>39</sup> » des modernes.

Je finirai mon intervention avec une citation d'Hubert Damisch, qui introduisant en 1977 une recherche sur « le travail du signe dans l'architecture moderne » avertissait :

« [Les] objets [architecturaux] qui, à se perdre, à se résorber dans le tissu de la ville, sinon dans le désordre, le chaos qui est devenu aujourd'hui le signe iconiques et redondant de l'expérience urbaine, n'en appellent plus qu'à une attention distraite, et ont perdu toute autonomie sémantique<sup>40</sup>. »

Dans le cas de l'architecture du tournant spatial, la perte de cette autonomie sémantique constitue pourtant une des conditions nécessaires permettant de la distinguer de l'échec du modernisme architectural - dont l'image la plus significative est celle des « grands ensembles » de la banlieue parisienne. Le propre de cette architecture est de ne pas être l'Architecture, mais *des* architectures. Souvent ce passage est perçu comme allant de soi : à la monumentalité et « sculpturalité » de l'architecture du mouvement moderne est opposé le

---

<sup>38</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p.151

<sup>39</sup> Nous empruntons cette expression à Liliana Albertazzi (Liliana Albertazzi, *Qu'est-ce que l'œuvre aujourd'hui ? Du théâtre à l'architecture*, L'Harmattan, Paris, 2013)

<sup>40</sup> Hubert Damisch, « Introduction » in *Modern signe, Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne*, t.1, CORDA, CEHTA, p.31

caractère relationnel et « narratif » des architectures postmodernes. D'après nos réflexions nous pouvons conclure provisoirement que le « souhait » qui conduit la réflexion architecturale à déduire l'essence ou l'origine de cette discipline à partir des théories philosophiques du *tournant spatial* ou de l'herméneutique phénoménologique ne va pas de soi. Ses origines sont à rechercher non pas au sein de ces théories mais dans la procédure de leur instrumentalisation qui, comme nous l'avons vu, serait toujours guidée par l'opposition « représentation-irreprésentable ». L'inspiration que les théories architecturales trouvent dans les concepts philosophiques s'expliquerait alors par une tentative de dépasser l'esthétique moderne *formelle* au nom du caractère imprésentable de l'architecture substantielle au milieu. Inutile de développer ici la thèse trop bien connue concernant le rôle de l'idée de *dépassement*<sup>41</sup> chez les modernes, soulignons seulement qu'il serait peut-être légitime de dire que tant que le nouveau statut de l'architecture se construit en opposition – et donc *à partir de* - à celui de l'architecture moderne, le sort de l'esthétique n'a pas encore été joué et l'idée d'une architecture *absolument autre* reste difficilement concevable.

---

<sup>41</sup> Voir à ce propos Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990